

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Museo de Arqueología y Etnología

Sección de Etnomusicología

T O N D E R O  
Y  
M A R I N E R A

ENSAYO

POR:

N I C O M E D E S  
S A N T A      C R U Z

l i m a

1973

## I n t r o d u c c i o n

Uno de los grandes mitos que se ha tenido sobre ese gran calumniado que es el Negro, gira en torno a su supuesta "inmoralidad". Prejuicio extractado específicamente de las danzas africanas por esclavistas, misioneros y aventureros en general, improvisados en "cronistas", "historiadores" y "etnólogos".

Lo peor de todo es que dichos señores ignoraban que la Moral no es genérica ni absoluta. Nunca lo ha sido. La Etica es tan relativa porque deviene del estado político y socio-económico de cada cultura.

Si bajo esta premisa observamos los bailes de salón, tenemos que en la India, así como en los pueblos de Asia Menor, el hombre no baila con la mujer sino es la mujer quien baila para el hombre. Mientras que en todos los pueblos de la llamada "cultura occidental" los bailes son de enlace de pareja mixta, es decir, el hombre baila con la mujer (y, por lo general, no con la suya sino con la del vecino). ¿Qué pensaría de nuestra "moralidad" un turco o un iraní al que en una fiesta social se le tome a la mujer (una de las tantas) para apretujarla en un sobaqueado tango o en un palabreador bolero? Indudablemente pensarían que es uno el más inmoral de los inmorales y el más fresco de los frescos. Sin embargo, para nosotros -y salvo celosas excepciones- eso es lo altamente civilizado.

### BATUQUE Y SAMBA

Al leer estos dos nombres es muy posible que el lector crea que voy a referirme a algunas danzas brasileñas pero, el origen de las dos palabras citadas es netamente africano.

En lengua sudanesa -específicamente yoruba-, BATUQUE es nombre genérico de las danzas profanas. No fueron yorubas los negros traídos a estas costas del Pacífico sino "bantú angola-conguenses", por tanto, entre nuestros abuelos de lengua quimbundo debió decirse BZA (Danzar), o BAINA (danzar, saltar); esto es la danza cafre, del S.E. africano. Entre los bakongo, babembe, baluba, y otras naciones, BAMBA es ritmo de danza: "Bambu-queré": danza movida y "bangulé": danza frenética; así como "bambear" es balancearse y "bombo" significa tambor grande.

SAMBA es corruptela de SEMBA y quiere decir venia o reverencia. Figura importantísima en las "danzas de ombligada" pues con ella se invita a bailar.

### LAS DANZAS DE OMBLIGADA

Desde la segunda mitad del siglo pasado, franceses, ingleses y portugueses tratan de describirnos, en nutrida bibliografía, la coreografía de estas danzas pero son tantos sus prejuicios, derivados del etnocentrismo europeo y tanto el éstilo exótico y sensacio

nalista, que dichos relatos sólo pueden fascinar al lector morboso o racista. Se habla de "increíble lujuria, hedor de negros, cuerpos sudorosos, histeria colectiva, paroxismo, lascivia", y mil cosas más. Se tilda a los africanos de indolentes, ociosos y rateos. Jurando que fueron "obligados por la fuerza" a asistir a dichas danzas que en su homenaje ejecutaron los pobladores de Coconda o Luanda. Aquí algunas versiones:

"... En la región de Luanda, el "batuque" consiste... en un círculo formado por los danzarines, yendo hacia el centro un negro o negra que, después de ejecutar varios pasos, por demás lujuriosos, va a dar una ombligada, que llaman "semba" en la persona que escoje, la cual pasa al medio del círculo, a sustituirlo".

"De los grupos, en rededor, salen alternadamente individuos que en el amplio espacio exhiben sus conocimientos coreográficos, tomando actitudes grotescas. Por regla general son éstas representadas por mímica erótica, que las damas, sobre todo, se esfuerzan por tornar obscena... Después de cuatro o cinco vueltas delante de los espectadores, termina el danzarín por dar con su propio vientre en la primera "ninfa" que le parece, saliendo ésta a repetir escenas idénticas".

#### DANZAS DE PAREJAS

"Formando círculo, saltan para el medio de él dos o tres parejas, hombres y mujeres, y comienza la diversión. La danza consiste en un bambolear sereno del cuerpo, acompañado de un pequeño movimiento de pies, cabeza y brazos. Estos movimientos aceleranse, conforme la música se torna más viva y arrebatada, y, en breve, se admira un prodigioso sacudir de caderas... Cuando las primeras parejas están ya extenuadas, van a ocupar sus respectivos lugares en el círculo formado, y son sustituidas por otras parejas que ejecutan los mismo pasos .

#### KIZIMBA

"Esta danza consiste en formar una rueda, dentro de la cual salen unas parejas que bailan a lo largo, dos a dos, tomando aires provocativos y posturas indecorosas... Los que entran en la danza cantan en coro, al que dos parejas responden en canciones alusivas a todos los hechos conocidos, de la vida privada de presentes y ausentes...

#### DANZA DE RUEDA (NACION JUNDA)

"La danza es siempre en rueda, y al centro de ella estan los tocadores de uno, dos, tres y a veces más instrumentos percutivos... El paso es casi siempre el mismo, variando en ser más o menos apresurado conforme el movimiento musical. Bailando siempre en rueda, bambolease más o menos también el cuerpo, mudando de figuras según las danzas. Los cantos son siempre melodiosos. ..."

## CONCLUSIONES

Las danzas de ombligada, se ejecutan tanto en rueda como en fi las frente a frente, hombres de un lado y mujeres al otro. La ombligada es punto culminante de su coreografía, "semba" que troca posiciones entre solista (s) y circunstantes.

En Africa, tales danzas tuvieron lugar de noche y a la luz de las hogueras, cerca de las cuales se apostaban los músicos, esto, en las aldeas, cuando se danzaba por motivo de un "tambi" (funeral) o un "lemba" (casamiento). Selva adentro, la danza de ombligada se practica a la luz de la Luna o en las noches estrelladas.

Los instrumentos empleados son las palmas, marimba y demás artefactos fricativos y percusivos. Interesándonos a nosotros, los peruanos, el empleo de un cajón de madera repiqueteando con las manos dicha caja se llama QUINGUYO, otras cajas mayores y menores se llaman ANGOMA, cuyo plural es JINGOMA. Este instrumento africano, padre de nuestro cajón, no es fabricado de tablas claveteadas sino de madera excavada.

Las DANZAS DE OMBLIGADA llegaron al Brasil y Cuba; es seguro que también se bailaron en el Perú.

Si en el siglo XX se ha impuesto en el mundo la música negra, en el siglo XV la Península Ibérica y en el XVI Europa y América revolucionaron sus conceptos coreográficos gracias a la tremenda influencia de las danzas del Africa bantú, en particular angola-conguenses y en especial el lundú, baile de matrimonio (m'lemba), de iniciación y de tributo a la fecundidad, cuya coreografía era una cruda representación del acto copular, y, por tanto, africana DANZA DE PAREJAS (hombre y mujer).

El Lundú, -londú, lundum, landó, etc. de Angola, y la Kalenda-calinda, caringa, etc. de Congo, han dado origen a los siguientes bailes de pareja en los siguientes países (del siglo XV al XIX):

PORTUGAL: Lundum, lundu chorado, chula portuguesa, fado, etc.; ESPAÑA: Zarabanda, calenda, ondú, etc.; NUEVA ORLEANS: Bambula; LUISIANA: Calenda; MEXICO: Bamba, maracumbí, paracumbé; CUBA: Caringa (calenda), yuka (y de ésta nace la rumba brava, con el clásico vacunao); HAITI: Kalenda, bambula; PUERTO RICO: Bomba; PANAMA: Cumbia, tamborito; COLOMBIA: Bullarengue, currulao, patacoré, cumbia, bambuco, etc.; VENEZUELA: Chimbanguelero, malembe, sangueo; ECUADOR: Bomba; BRASIL: Lundu, cóco, samba, batuque, tambor de cricula, jongo, etc.; PERU: Samba, samba-landó, lundú, samba-cueca, zamacueca, zaña, tondero, zanguaraña, mozamala, polka de cajón, maicito, golpe'e tierra, toro-mata, ecuador, chilena, marinera; BOLIVIA: Zamba, zamacueca; CHILE: cueca; ARGENTINA: Zamba.

Se compende que muchas de estas danzas de parejas mixtas (hombre y mujer) ya han desaparecido o se han alejado tanto de su raiz africana que hasta han perdido su verdadero sentido y mensaje. Por otra parte, hay que recalcar en su estructura musical y coreográfica los ingredientes peninsulares y aborígenes americanos que, en mayor o menor proporción han dado a cada baile personería folklórica nacional y hasta regional. Así como su constante "blanqueamiento"

al contacto y presiones de la dominante cultura occidental o por voluntad "arribista" de negros y mulatos que quieren pasar la barrera de la discriminación "bailando a lo blanco". O, lo que es peor, -y de mayor actualidad-, disfrazándose de "negros salvajes" para representar ante el público blanco el prototipo de "negro" (bufón, lujurioso, etc.) que el etnocentrismo blanco cree ver en cada negro... o negra. Este hecho lo detecta Jean-Paul Sartre en El Negro y su Arte, cuando escribe:

"Lo más común es que, a pesar de las pretensiones de los blancos a una suerte de omnisciencia racial misteriosa, su concepción del "negro tal cual es" sea una fantasía de su imaginación, forjada para **sobreponerla** al negro tal como lo ve el mundo blanco, y tal como lo fuerza a ser".

"Por una especie de ironía inter-racial, el negro "creador", lejos de ser su propio yo espontáneo, podría ser muy bien la encarnación de la imagen que el blanco se hace del negro "espontáneo", "tal cual es".

oooooooooooooooooooo

PRIMERA PARTE

CAPITULO I

LUNDU: ABUELA AFRICANA DE LA MARINERA

Si hay algo en América que siempre se le ha tratado de escamotear al negro (aparte de sus derechos), es su enorme y positiva influencia en el folklore y las artes. Por un lado, se nos niega africanía en nuestras manifestaciones; por otra parte, se dicute nuestra influencia en América.

Concretando al Perú, lo que más les revienta a los segregacionistas e hispanófilos es la posibilidad de que la Marinera sea de origen negro.

En verdad, si nos refiriéramos a esa agónica, híbrida y asexual "cosa" fabricada en las "Academias" y expendida en "restaurantes criollos", Unidades Escolares, teatrines burocráticos y "embajadas folklóricas", no habría problema alguno: "éso" es de ellos. Pero acontece que yo hablo de la MARINERA; ésa que antaño se llamó "zamacueca", que hasta hace mucho cajoneara Monserrate, entonara "Canario", y bailara Bartola; y hasta hace poco cantaron los Ascuez: ¡Esa es la nuestra!... Su origen fue negro, tan negro como la oscuridad que ilumina nuestros alegres peruanos rostros.

LOS "HISTORIADORES"

Una conocida dama que enseña folklore (?), ha publicado un folleto en el que casi dice que la marinera nació en Huánuco. Otro señor, menos conocido, a través de charlas radiales y esporádicas publicaciones en revistas y cancioneros, asegura que ha descubierto la fecha exacta en que nació la zamacueca: ¡15 de agosto de 1713! (por poco no nos da la hora). Otra profesora nos cuenta que la marinera descende del minué. Un doctor, que de la pavana. En fin, cada cual da su versión. Pero eso sí, todos coinciden en hallarle influencia europea, con excepción del historiador "cronométrico", para quien la zamacueca deviene del "bambuco" colombiano.

LUNDU

En el artículo anterior les hablé de las "danzas de ombligada" bailes africanos cuya coreografía tiene por finalidad el que la pareja mixta de bailarines se dé el "golpe de frente", ombligo con ombligo. Estas danzas angola-conguenses llegaron en el siglo XVI a Portugal, Cuba, Brasil y ...¡Perú!.

En Portugal, el africano "lundú" dió origen al "fado". Adviértase que Portugal comenzó la trata de esclavos negros medio siglo antes del Descubrimiento de América; así pues, tenemos que "o doce lundú chorado, danza irresistível, ya era tradicional en Portugal no século XVI. Logo, El-Rei D. Manuel (1495-1521) proibira o lundum", indudablemente por su carácter erótico.

En Cuba, otra danza de "ombligada de nombre "calinda" (calenda y también caringa) dió origen a la "yuka", de la cual se cree nace la famosísima rumba. La yuka también se conoció en otras islas del Caribe.

En Brasil, las africanas danzas de ombligada han sido conocidas con el nombre genérico de "batuque" y han dado origen a la samba (del quimbundo "semba": reverencia o venia).

Antes de tratar el devenir de estas danzas africanas en el Perú, transcribamos lo que dice el Diccionario Folklórico sobre la coreografía del LUNDU:

... "LUNDU - Lundum, londú, landú, danza y canto de origen africano, traído a América por los esclavos bantu, especialmente de Angola. (...) Esta danza, la más cínica que se puede imaginar, no es nada más ni menos que la representación, la más cruda, del acto de amor carnal. La danzarina excita a su caballero con movimientos lo menos equívocos: éste respóndele de la misma manera; la bella se entrega a pasión lúbrica; el demonio de la voluptuosidad se apodera de ella, los temblores precipitados de sus caderas indican el ardor del fuego que la abrasa, su delirio tórnase convulsivo, la crisis del amor parece apoderarse y ella cae desfallecida en los brazos de su pareja, fingiendo ocultar con un pañuelo el rubor de la vergüenza y el placer".

Parece que este escandalizado narrador no es todo lo claro que necesitamos, por ello, recurrimos al enterado profesor cubano Fernando Ortiz para que nos describa el baile de la "yuka", danza de ombligada que en esencia no es sino el mismo lundú con ligeras variantes.

## YUKA

"Yuka" en Cuba es también nombre de un baile que se efectúa en dos partes: una a 2 por 4 y otra rápida, a 6 por 8. Su sentido es esencialmente erótico y su coreografía deja cierta libertad a los bailarines, dentro de un riguroso encuadramiento rítmico, para lucirse en la estrategia sexual, que constituye la trama del baile. La primera parte es simplemente un cortejo de la mujer por el hombre; él insiste con su mímica lúbrica y sus flores de galán, y ella lo esquiva con excitante coquetería. En la segunda parte, los pasos y las vueltas, ajustados siempre al ritmo sensual de los tambores, se precipitan hasta llegar al episodio final, que puede ser afirmativo o negativo. La mujer incita al hombre con sus contoneos, pero a la vez le huye y éste la acosa para vencerla. La habilidad de éste consiste en quedar inmediato y contrapuesto a ella cuando la música, arrastrada por el ritmo, "marca el golpe". Entonces, en ese preciso instante, él da un "golpe de frente" con su vientre para chocar con el vientre de la bailadora. Ese golpe masculino es el "vacunao", que decimos en Cuba. Pero ese golpe simbólico de la posesión varonil no se logra siempre; porque la mujer está en libertad de "darse" o no, y su arte consiste en escapársele al hombre una y otra vez hasta que se entrega a voluntad y el bailarín la sorprende... ahí termina el baile".

## CONCLUSIONES

Ahora díganme, ¿no coincide esta descripción coreográfica de la "yuka" con nuestra "marinera"?... Es más. Explica muchas figuras que por la desvirtuación inmensa que ha sufrido nuestro baile a través de los siglos no se justificaban. Me refiero a las "vueltas" seguidas del rápido "careo". ¿Y el pañuelo del "lundú"? ... Este pañuelo no es europeo sino africano o afro-americano:

"Hombres y mujeres danzan con un pañuelo en la mano, con el que señalan a la pareja con quien desean bailar... uno de los danzarines va hasta la fila opuesta, aproximase a la pareja con que desea bailar y le enseña el pañuelo con la mano derecha". "... La ombligada -"efectiva o simulada-, está presente en casi todas las variedades conocidas. Mientras fué danza de esclavos, la ombligada "efectiva" era de regla, mas al pasar a otros grupos, étnica y socialmente diversos, esta figura -el trazo más característico y marcado de la danza- fue siendo gradualmente sustituido por gestos equivalentes, como enseñar el pañuelo, el convite mímico, los simples toques de pierna o de pie..."

## CAPITULO II

### LUNDU, ZAÑA Y TONDERO

Calculo que par el siglo XVII el porcentaje negro con relación al hispano en la próspera Villa de Santiago de Miraflores sería de veinte por uno, o quizás más. Lo cierto es que, ya fuera porque en tal minoría los amos blancos no se atrevieron a ser muy estrictos aplicando la férrea disciplina esclavista, o porque -al igual que en algunos puntos de Cuba, Brasil y Haití- comprendieron que el esclavo rendía más en las faenas agropecuarias del día si se les regalaba la noche para sus ritos y holganzas, lo cierto es que, desde un comienzo, las noches zañeras fueron estremecidas por el incesante repique de tambores, acompasado batir de palmas, estridentes cantos en lengua "quibundo" y ensordecedora gritería. Quienes tuvieran la audacia de curiosear tras el galpón vería decenas de negros alumbrados por pequeñas fogatas formando ruedo, un grupo de músicos, cantantes y danzarines llevando ritmo y al centro dos parejas mixtas en una extraña danza africana cuya coreografía no era otra que una cruda representación del acto sexual. Este era el "lundú".

"AL LUNDERO LE DA..."

¿En qué me baso para suponer que el angolense lundú sea padre de la zaña?

Primero, estudiemos la letrilla de la "fuga" de "zana", que dice:

"Al lundero le da,  
al lundero le da,  
al lundero le da ;zana!  
al lundero le da..."

Si al bailarín de rumba se le llama rumbero, al de cumbia "cumbiambero" y al de guaracha "guarachero", ¿no es lógico suponer que al danzarín de lundú se le haya llamado "lundero"...?

Otra: Ya hemos visto que en la cubana "yuka" la hembra "se da" o no "se da"; mientras el "yukero" a ella "le da" o no "le da", creo yo que de ahí -de su coreografía- se origina que los cantantes en la fuga de "zana" incitaran o estimularan al danzarín a dar el "golpe", cantando a coro: "al lundero le da...".

Por último, ¿qué baile si no éste pudo escandalizar tanto a los cronistas y sobre todo al clero, hasta el punto de aducir desde el púlpito que las dos tragedias de Zaña se debieron a un "castigo divino" contra esa "danza maldita"?

Unos me dirán que la letrilla de la zaña dice "al undero"; otros que "arundero"; pero, porque la fonética bozal impediría estas pronunciaciones y porque ni "undero" ni "arundero" tienen sentido folklórico alguno, yo insisto que el "lundero" no ha sido otro que el bailarín de la danza llamada "lundú" (y también "lundum", "lundú" y "londú").

ZAÑA, MADRE DEL TONDERO

Cuando a mediados de marzo de 1720, el Río Zaña "salió de madre" arrasando la convaleciente ciudad-pues el 4 de marzo de 1686 el pirata flamenco Eduardo Davis la saqueó e incendió, ya el lundú se habría folklorizado, dando origen a la "zana". Quizás perdió algo de su esencia coreográfica inicial (que dicho sea de paso, sólo fué impúdica a los etnocentristas ojos de curas y colonos de cultura occidental, pues en Luanda, su cuna, capital de Angola, cumplió un sano y edificante cometido ritual, ya como iniciación de adolescentes, ya como desposorio de adultos, ya como tributo a la diosa de la fecundidad), pero ahora se le combatía desde el púlpito porque sus letrillas habíandevenido en una burla a la liturgia católica.

Quizás después de esta última tragedia, los ya acriollados es

clavos admitirían como veraz lo del "castigo divino". Lo cierto es que en el gran éxodo que vino tras la inundación, desaparece por siempre la "zaña" y hace su aparición el TONDERO.

La "zaña" tenía una estructura tripartita de "glosa", "dulce" y "fuga". El Tondero la conserva ("glosa", "canto" y "fuga"), pero pasa el alegre Modo Mayor de la "zaña" al tristón o dulzón Modo Menor que caracteriza todo Tondero. Cambia el nombre de la segunda estrofa o "dulce" por el de "canto", con la característica musical que en el tondero, dicha segunda parte es una modulación al tono relativo Mayor, para pasar inmediatamente a la "fuga" en Menor, pero en un aire más alegre. La irreverente letrilla se transforma en rosada picardía sobre temas amorosos o exaltación telúrica. Y la coreografía se "amestiza", perdiendo su erotismo original aunque conservando velada intención sobre casi los mismos emplazamientos y desplazamientos del africano lundú. Siendo lo más notable que la pareja termine simbolizando el "golpe de frente" final: "botao y vacunao" de hembra y varón. (Aunque ninguno de los que actualmente baila tondero sabe por qué lo hace). Así también, es común que entre los versos del tondero se intercalen, a modo de estribillo o guapeo frases que dicen claramente: "que le da" o "que le daba, zamba, que le daba" y "ay, que le da..." ¿Curioso, no?.

#### TONDERO Y "MARINERA NORTEÑA"

Para finalizar, diré que el Norte le hace poco favor a su folklore aceptando la terminología de "Marinera Norteña". Teniendo su riquísimo y bien bautizado TONDERO (quizás proveniente de LUNDERO) no debiera aceptarse ese apodo, menos ahora, cuando por "Marinera Norteña" se designa a todo tondero mal estructurado y hasta en Modo Mayor (lo que es un colmo).

Aunque la parternidad del Tondero la disputan Trujillo, Chiclayo y Piura, yo sostengo que el Tondero nació en Chiclayo, por el hecho siguiente: Tras la inundación de Santiago de Miraflores, un cacique zañero llamado José Domingo Chiclayo, fué retenido a medio camino del éxodo por padres franciscanos de un Convento vecino. Ahí había una pequeña población, la misma que fuera conocida mencionada por el Arzobispo Toribio de Mogrovejo con una población de 700 habitantes.

Siendo José Domingo Chiclayo un cholo rico, noble y con gran ascendiente sobre los migrantes ex pobladores de Zaña, aceptó quedarse en tal zona fundando un cacicazgo, al que pronto se conoció por su apellido: Chiclayo. José Domingo Chiclayo, además de dar su nombre al poblado financió la construcción de la Iglesia de la Verónica, ubicando nuestro cacique su propia morada donde hoy se levanta la Catedral y haciendo su corral de cabras en lo que actualmente es la Plaza de Armas de Chiclayo. Esto es lo que nos dice la leyenda.

Lo cierto es que los zañeros emigraron para Lambayeque, Trujillo y Piura, llevando consigo su morigerada "zaña", hija del "lundú" y - a corto plazo- madre del Tondero.

DEL "LANDO" A LA ZAMACUECA

Entre los méritos que pudieran caber al autor de este Ensayo, debiera estar el de haber llevado por primera vez a los surcos de un disco el ritmo del LANDO (+), danza que Nicomedes recuerda haber visto bailar a sus abuelos y cuyos versos, fragmentados, escuchara en la melodiosa voz de su progenitora, doña Victoria Gamarra de Santa Cruz (1884-1959).

Así como en la costa norte del Perú, el angolense LUNDU dio origen a la ZAÑA y ésta al TONDERO, en Lima, una variante del LUNDU llamada LANDO o SAMBA-LANDO fué madre de la ZAMACUECA -rebautizada MARINERA por don Abelardo Gamarra "El Tunante". La finalidad de estas danzas africanas, ya en los ritos de INICIACION o desposorio (M'LEMBA - casamiento) era que las parejas de hombres y mujeres, desplegando una coreografía pantomímica del acto copular se dieran el "golpe de frente", pelvis contra pelvis, o muslo contra muslo u ombligo (cumbe en africano) contra ombligo. La hembra, luego de burlar repetidamente al varón, terminaba haciendo un "botao", permitiendo le aplicaran el "vacunao". Estos términos de "botao" y "vacunao" pertenecen al folkllore afrocubano. Aquí en el Perú parece que todo se limitó al grito de los circunstantes: "que le da" (el "golpe") y "zamba, que le da" (el "botao").

La zamba  
se pasea  
por la batea  
lavando

Samba Malató,  
landó.  
Samba Malató,  
landó.  
Samba Malató  
landó.

C a p i t u l o

III

ORIGEN DE LA ZAMACUECA

ZAMACUECA

Considero errónea la difundida teoría por la que se dice que el nombre primigenio de nuestra danza, Zamacueca, deviene de Zamba-Clueca; conjetura repetida hasta la saciedad incluso por los más serios y esforzados investigadores de nuestro folklore.

Se ha dicho, y escrito, que en este baile, de innegable origen africano, la actitud que adopta la mujer zamba (hija de indio y de negra) remeda "el contoneo de una gallina en estado de aovar", y que por ello se le llamó originalmente "Zamba-Clueca". Y que luego por fusión de las dos palabras y corruptela de las mismas fué nombrada Zamba-Cueca y, finalmente, ZAMACUECA.

El notable folclorólogo brasilero Edison Carneiro, en su libro "Samba de Umbigada", describe minuciosamente todos los tipos de estas danzas angola-conguenses en su transculturación afro-brasilera. En un pasaje nos dice:

"A dança era de pares e tinha esse nome porque, ritmicamente, os dancarinos davam-se umbigadas unindo os baixos-ventres, o busto inclinado para trás e as pernas arqueadas..."

Por su parte, el grandioso investigador cubano Fernando Ortiz Fernández, en su voluminosa obra "Los instrumentos de la música afro-cubana", opina:

"... Sin embargo parece más probable que la raíz determinante de la brasileña macumba y de otras aquí indicadas, haya sido Nkumba o Kumbá que en Congo es "ombligo", y de ahí pasó el vocablo a la macumba brasileña, danza en la cual es característica la "ombligada", que en la rumba de Cuba se conoce por "vacuna", mimesis del acto copular de los sexos, que fué muy típica en las danzas afroamericanas desde los primeros tiempos, como paso coreográfico simbólico de un rito de fecundidad..."

Y aquí, gracias a la inmortal obra de don Manuel Atanasio Fuentes, "Lima", conocemos la versión peruana de langolense lundú, que en Cuba, bajo el nombre de yuka dió origen a la popularísima rumba; en Brasil con el nombre genérico de batuque originó el "samba de umbigada" (de "ombligada, por ombligo); que en la norteña Villa de Santiago de Miraflores de Zaña, allá por el siglo XVII originó los que hoy conocemos por "Saña", con su fuga de "allundero le da", que quiere decir: el bailarín de lundú ("lundero") le da" a la hembra, el "golpe" de "ombligada" o "vacunao", el mismo que simbólicamente morigerado aún subsiste en la figura final de todo Tondero o Marinera. El mismo lundú que en Lima, bajo los nombres de landó o samba-landó dió origen a la zamacueca o "mozamala", hoy llamada Marinera... Pero, aquí la versión de don Manuel A. Fuentes:

"Si bailan dos o cuatro a un tiempo, primero se paran los hombres enfrente a las mujeres (sic), haciendo algunas contorsiones ridículas y cantando; luego se vuelven las espaldas, y poco a poco se van separando; finalmente hacen una vuelta sobre la derecha todos a un tiempo, y corren con ímpetu a encontrarse de cara los unos y los otros. El choque que resulta, parece indecente a quien cree que las acciones exteriores de los bozales tengan las mismas trascendencias que las nuestras. Este simple y rudo ejercicio forma toda su recreación, su baile y su contradanza, sin más reglas ni figuras que las del capricho. Pero al fin ellos se divierten y acabada la fiesta se acabaron sus impresiones..."

Hasta aquí lo referente al origen y significado del "SAMBA" en nuestra zamacueca. En cuanto a lo de CLUECA, dicha teoría se desbarata por contradictoria: La gallina clueca no está "en estado de aovar" sino de empollar, y para ello entra en trance febril, pierde plumaje y su lastimoso estado dista mucho en comparación con la desafiante postura que derrocha (o derrochaba) la hembra bailarina de zamacueca.

No. La palabra complementaria original también procede del kimbundo y es CUQUE, voz africana que significa DANZA y cuyo infinitivo es KU-CUQUINA: DANZAR.

Entonces tendremos que las palabras que dieron origen al nombre de ZAMACUECA no fueron "zamba" y "clueca", por morena encluecada, sino SEMBA Y CUQUE, del kimbundo bantú: "semba": saludo, y "cu que": danza; SALUDO DE DANZA, específicamente para iniciar el baile del landú.

En conclusión, el verdadero proceso de corruptela ha sido el siguiente: SEMBA (saludo) pronto degeneró en SAMBA, diciéndose SAMBA-CUQUE, luego SAMBA-CUECA y, finalmente, SAMACUECA o ZAMACUECA.

Caso análogo ocurrió en Brasil con el "samba de umbigada": Del Pretérito Perfecto, emmi ghi-a-cuque: "Yo dancé" se pasó al plural ba-cuque: "danzas" que, mal percibido por los colonizadores portugueses, dió nacimiento a la naturalizada palabreja: "Batuque" nombre genérico a todas las danzas negras y extensivo a las estridentes orquestas de percusión.

No nos extrañemos, pues, que el primitivo nombre de nuestra Marinera provenga de dos voces africanas: SEMBA-CUQUE, y que, a la par con el mestizaje de la danza, transformárase pronto en ZAMACUECA.

## C A P I T U L O   I V

### TONDERO Y MARINERA

La Marinera, esta danza de origen limeño, hoy representativa del mestizaje peruano, no es otra que la misma zamacueca que a mediados del siglo XIX fuera llamada indistintamente chilena, razón por la que, a poco de iniciada la guerra del Pacífico (5 de Abril de 1879) el literato huamachuquino Abelardo Gamarra "El Tunante" (1850-1924) la rebautizara Marinera en honor al "Huascar": "cuanto porque el balance, movimiento de popa, etc. etc., de una nave gallarda, dice mucho con el contoneo y lisura de quien sabe bailar, como se debe, el baile nacional". Así escribió "El Tunante" en 1899 -veinte años después de rebautizarla- cuando acumuló sus escritos en un libro de novecientas páginas titulado Rasgos de Pluma. Agregando, más adelante, en el mismo capítulo El Baile Nacional:

"Marinera le pusimos, y marinera se quedó: por supuesto que por entonces, y para que la semilla fructificara, lanzamos no pocas letras picarescas a las que ponían música esos maestros incógnitos que no se sabe dónde viven, pero que nos sorprenden con sus músicas deliciosas.

Ven, china, ven  
Ven y verás  
Y verás a los chilenos  
Que nos quieren gobernar".

.....

Por ser la MARINERA nuestra danza representativa, sinónimo de peruanidad y avanzada hacia una meta integracionista que todos seguimos y muchos propiciamos, debiéramos por tanto amarla, estudiarla, cultivarla, sentirla, elevarla y difundirla con verdadera devoción.

Pero el hecho que la MARINERA sea nuestra danza nacional no quiere decir que exista una sola versión instrumental, musical y coreográfica. La MARINERA, generalizada en un Perú no integrado, muestra una eterogeneidad directamente proporcional a las diferentes zonas regionales en que se cultiva: desde Lima -su cuna, matriz y pila bautismal- hasta Puno, pasando por Arequipa, Cuzco, Huánuco, Cajamarca, etc.

Surge, entonces, una interrogante:

¿Contribuiremos a nuestra integración "standarizando" la Marinera y con una homogénea coreografía en todo el Perú?

Decididamente, nó. Propender a ello sería equivocar la dialéctica folklórica, desde que una danza -como cualquier otra de estas expresiones colectivas- es efecto, consecuencia -y no causa- de factores etnográficos dentro de una realidad geopolítica. Pensemos en cualquier país integrado o más cerca de la integración y advertiremos variantes folklóricas dentro de un mismo baile: la jota, en España, tiene sus versiones aragonesa, navarra, vasca, extremeña, manchega, levantina, etc. ¿Atenta ello contra la integración? ¡No! Por lo contrario, la variedad dentro de la unidad no es sino riqueza cultural, personalidad, grandeza anímica dentro de un común denominador nacional.

Pero nunca se verá en un argentino confundir chacarera y gato. O a un panameño equivocar tamborito por mejorana; ni a un colombiano galerón por guabina. Mal hacemos los peruanos que no distinguimos entre MARINERA y TONDERO.

## EL TONDERO

La confusión entre tondero y marinera creo que se remonta a la última década del siglo pasado, cuando don Abelardo Gamarra "El Tunante" rebautizó MARINERA lo que él creyó ser una chilena o zamacueca. Me refiero a "La Concheperla" o "La Decana", que es un TONDERO por donde se le mire. Según cuentan los narradores costumbristas, "La Concheperla" fue creación de Alvarado ("Alvaradito") que "El Tunante" encargara pasar al pentagrama a la -entonces niña- Rosa Mercedes Ayarza, siendo el primer aire -agregan- que don Abelardo Gamarra rebautizara como MARINERA.

Ahora bien, si de lo que se trataba -por obvias e históricas razones- era desterrar el nombre de chilena, conque indistintamente se designaba a la zamacueca, se cometió grave error "rebautizando" un TONDERO ("La Concheperla") salvo que en ese entonces también al norteño Tondero se le llamara chilena, lo cual es muy dudoso.

A casi ocho decenios de tal confusión, resultaría tonto tratar de enmendar rumbos y conceptos, pero nos asisten dos razones: que en los departamentos norteños de La Libertad, Lambayeque y Piura -dominios del Tondero- desde hace mucho más de un siglo se le llama por su verdadero nombre y porque el Tondero tiene su genealogía, reglas coreográficas y musicales sui generis. Es sólo a partir de estos últimos años, cuando y desplazando a la Marinera se impone en Lima el Tondero, que empiezan a confundirse los nom-

bres. No sería grave indiscriminar tales danzas. Pero acontece que bajo el subtítulo de "Marinera Norteña" o simplemente "Marinera" se está pasando "de contrabando" todo Tondero mal estructurado. El Tondero tiene sus reglas estróficas y musicales. Y para muestra y análisis remitámonos a la susodicha "Concheperla" pues me tinca que algún lector no se ha quedado muy conforme con los cargos e impugnaciones que aquí le hago,

"LA CONCHEPERLA" (Tondero)

I Canto (Modo Menor)

Acércate, preciosa  
que la Luna nos invita  
sus amores a gozar.

Acércate, preciosa  
concheperla de mi vida  
Junto a los labios del mar.

(Preparación a Modulación)

Abre tu reja  
por un momento  
que si te llevas  
mi pensamiento.

II Dulce (Relativo Mayor)

Se oye perdida  
mi inspiración  
si la precisa ¡zamba!  
de tu atención...

III Fuga (Modo Menor inicial)

Si tú me quieres  
mañana te irás.  
Ahora no te vas,  
si tú me quieres  
mañana te irás,  
si no me quieres  
¡mándate mudar!...

Como ya lo he anotado en otros artículos, el Tondero tiene una estructura tripartita, llamadas CANTO, DULCE y FUGA. Todo Tondero se ejecuta en Modo Menor, así va el canto o primera estrofa. Luego y con un "ay" ligado, se pasa al "dulce" que va en el Relativo Mayor del mismo modo inicial, para finalmente y también ligado, volver al Modo Menor inicial pero con un aire más vivo y alegre, que caracteriza la "fuga". Por esta modulación típica (Menor-Relativo Mayor-Menor) del Tondero, no puede ni debe haber Tondero en Mayor, o sin "dulce" o sin "fuga". Por más que a tales aberraciones se les llama "Marinera Norteña".

-----o-----

Cómo es posible que Ud., amigo lector, no conozca la música de "La Concheperla"; aquí ejemplifico la misma estructura típica en otro Tondero ampliamente conocido:

"SAN MIGUEL DE PIURA"

I CANTO (Modo Menor)

Adiós, San Miguel de Piura,  
secretario de mis penas.  
No pierdo las esperanzas  
que he de volver a mi tierra.

En Trujillo venden causa.  
En Piura los chicharrones.  
En la "Ciudad de los Reyes"  
mazamorra y picarones.

(Preparación a Modulación)

¡Ayyy...!

II DULCE (Relativo Mayor)

San Miguel, San Miguel.  
San Miguel, al amanecer.  
San Miguel, San Miguel.  
San Miguel al anocheecer.

III FUGA (Modo Menor inicial)

Que viva y reviva mi San Miguel,  
dos reales y medio yo doy por él.  
Que viva y reviva mi San Miguel,  
dos reales y medio yo doy por él.

Por su parte, y a diferencia del Tondero, la Marinera se ejecuta íntegramente en los Modos Mayor o Menor; siendo su estructura también tripartita: PRIMERA DE JARANA, SEGUNDA DE JARANA y TERCERA DE JARANA más un REMATE de dos versos (heptasílabo y pentasílabo), pero sin modulación tonal alguna. Además de sus importantes agregados que son la RESBALOSA y FUGA en el mismo tono que se haya ejecutado la Marinera.

## C A P I T U L O V

### E L T O N D E R O

#### La "glosa"

El Tondero tiene una estructura tripartita: 1) "glosa", 2) "canto" (o "dulce") y 3) "fuga". En la ejecución musical del Tondero intervienen cantores con acompañamiento de guitarras, al ritmo de cajón y palmas. El compás es en 6/8, mas la guitarra alterna éste con el 3/4. La modulación es su característica más notable y la que lo hace inconfundible: la "glosa" es siempre en Menor y da el tono primitivo; el "dulce" se ejecuta pasando al Relativo Mayor de dicho tono; y la "fuga" vuelve al Modo Menor inicial, pero en su más alegre carácter.

LA "GLOSA" es la primera parte del Tondero: "primer movimiento", en lo musical, y primera estrofa de la letrilla; bajo este último aspecto la "glosa" da la pauta al tema. Es decir, que el argumento que ella trate se conservará en los versos de las siguientes estrofas hasta la parte final o "fuga". La "glosa", por lo general, la componen dos cuartetos. Ej.:

#### (GLOSA)

"Adiós San Miguel de Piura  
secretario de mis penas.  
No pierdo las esperanzas  
que he de volver a mi tierra.

En Trujillo venden causa,  
en Piura los chicharrones,  
y en la "Ciudad de los Reyes"  
mazamorra y picarones.

Hay variantes -sobre todo en tonderos de Chiclayo- cuyas estrofas tienen combinados versos de diferente metro silábico. Ej.:

#### (GLOSA)

"Yo ya me voy  
no he de volver  
y esos tus lindos ojaños

negros, hechiceros,  
ya no me han de ver.

Me esperaba el mar,  
mi embarcación  
y el amor de una sirena  
que siendo tan buena  
no me hará traición.

Inicia el Tondero su característica introducción en Modo Menor ejecutada en punteo y bordón de guitarra. Tanto el cajón como las palmas atacan tras los primeros acordes de esta introducción que dura entre dieciseis a veinte compases. La entrada al canto se anuncia desde que la guitarra acentúa su bordón en 3/4 durante cuatro u ocho compases, luego cierra simultáneamente con el cajón o marca un acorde característico cualquiera. El Tondero lo puede ejecutar un sólo cantante, es decir, un solista; pero tiene mayor colorido la interpretación por una pareja de cantores en bien armonizada "primera y segunda voz". En muy contadas oportunidades hemos presenciado la intervención de dos parejas alternándose en las diferentes estrofas.

Cada verso de la "glosa", cual sea su cantidad de sílabas, abarca comunmente dos compases, así una quarteta toma ocho; dos cuartetas ligadas toman dieciseis. Como a veces se repiten íntegramente, algunas "glosas" alcanzan treintidos compases. Esta duración puede dilatarse aún más en cierto estilo de Tondero cuyos versos de la "glosa" alternan con la guitarra, dejando a ésta dos o cuatro compases que se bordonean alternando el 3/4 con el 6/8. La explicación gráfica de este "diálogo" entre la guitarra y el cantor precisa de la escritura musical.

## EL MARTIRIO

Tondero

I

(Glosa)

Te amé con tanto martirio  
que todo el mundo lo sabe. (Bis)  
Si ha de ser pa mi martirio  
que se acabe, que se acabe (Bis)

II

(Dulce)

Que se acabe, que se acabe,  
que se acabe en hora buena (Bis)

III

(Fuga)

Yo tengo quien me dé gusto  
gusto-gusto y no de pena (Bis)

Hablado:

-Para qué con tanto empeño  
me andabas solicitando  
si ya tú tienes tu dueño  
y el toro me está corneando.

## LOS ALGARROBOS

### I

(Glosa)

Verde son los algarrobos  
que nacen en mi arenal. (Bis)  
Verdes como la esperanza,  
que no se pierde jamás (Bis)  
La fronda que tú me brindas  
no tiene comparación, (Bis)  
Y el arrullo del chiroqué,  
que grata satisfacción. (Bis)

### II

(Canto)

Arbol vertiginoso  
que naces sin que te siembren  
oro tu algarrobina  
pa mi chola Josefina

### III

(Fuga)

Carbon, carbón  
dicen los cholos de Morropón  
Cañaña, cañaña  
dicen los negros de Zaña (Bis)

(Hablado):

-En Salas y Penachí  
viven afamados brujos  
que gozan de los influjos  
del mulato Ichaparrí...

C A P I T U L O VI

E L TONDERO

El "dulce" o "canto".

Hemos dicho en el artículo anterior que la "Glosa" es la primera parte del Tondero y consta de dos cuartetos que dan la pauta al tema de toda la letrilla. Y que en la modulación musical, que es la característica más notable del Tondero, la "glosa" se ejecuta en Menor y da el tono primitivo. Pasemos ahora a estudiar la segunda parte del Tondero o sea:

EL "DULCE" o "CANTO"- En esta parte tiene lugar la ya mencionada modulación: de la "glosa" que se ejecuta en Menor, el "dulce" pasa a su relativo Mayor. Es la parte central del Tondero y enlaza la "glosa" y la "fuga". Sus versos tratan el mismo asunto planteado en la "glosa" pero en un sentido ya optimista, ya irónico, a veces sentencioso, etc. El "dulce" es breve, puede estar compuesto por dos versos blancos o disonantes, que se repiten. Ej.:

("DULCE")

Ya ves cómo salió cierto  
lo que tanto me decían

Ya ves cómo salió cierto  
lo que tanto me decían...

Puede también estar formado por cuatro versos de los que: primero y tercero son heptasílabos y segundo y cuarto pentasílabos, pero estos últimos precisan de una palabra trisílaba complementaria. Ej.:

("DULCE")

Cinta en el pelo  
"negrita"  
te has amarrado  
que antes de haberme muerto  
"paisana"  
te has enlutado.

A los cuatro versos del "dulce" puede agregarse un quinto verso disonante, es decir, que no rima con los anteriores. Ej.:

("DULCE")

La máquina de Chocope  
va recorriendo Laredo.  
La máquina de Chocope  
va recorriendo Laredo,  
"y el maquinista dice:"

El TONDERO adquiere en el "dulce" un elevado matiz cuando, al terminar la "glosa" quien lleva la "segunda voz", liga un sostenido "aaayyy...!" que marca la entrada al "dulce" cantado solamente por la "primera voz", absteniéndose de intervenir el cantor que hace "segunda", para continuar el dúo en la -ya inmediata- "FUGA" Las palmas que se dejaron sentir en la introducción para decrecer en la "GLOSA", adquieren mayor intensidad en esta parte; aquí recién el cantor "saca la voz" y "suelta el pecho" por eso es que al "DULCE" también le llaman "CANTO".

Es el "DULCE" una transición musical y, pese a que sus cuatro versos solo abarcan ocho compases, en ellos y a partir de ellos la melodía del Tondero abandona su paradójica alegría tristonca, adquiriendo frescura y vivacidad. En verdad, es el "DULCE" voz preventiva, más, cuando en vez de cuatro versos consta de cinco, que dan agregados dos compases que, a manera de voz de alerta, rompen momentáneamente los sucesivos períodos de cuatro compases. En ambos siempre hay preparación a la "FUGA".

Esto es todo lo que podemos decir con respecto al "dulce", y antes de pasar a estudiar la parte final y jugosa del TONDERO, que lleva el nombre de "FUGA" cerramos este capítulo exponiendo la letrilla completa de un TONDERO para ubicar, prácticamente, el "DULCE" con relación consecuente a la "glosa" y precedente a la "FUGA". Ej.:

TONDERO

I

("GLOSA")

De terciopelo negro  
tengo cortinas  
para enlutar mi pecho  
si tú me olvidas (BIS)

Cuando la tórtola llora  
¡arriba zamba, abajo cholo!  
ausente está de su dueño  
¡arriba cholo, abajo zamba!  
Quiere dormir y no puede  
¡arriba zamba, abajo cholo!  
porque el amor vence al sueño  
¡arriba cholo, abajo zamba!  
...¡aaayyy...!!

II

("DULCE")

El partir de tu lado  
me da la muerte, "paisana"  
El partir de tu lado  
me da la muerte, "paisana"  
¡Me voy para olvidarte!

III

("FUGA")

Me voy, que me voy, me voy  
me voy, que no soy de aquí.  
Me voy para "La otra Banda",  
regreso por Cayaltí.

Me voy, que me voy, me voy  
me voy, que no soy de aquí.  
Me voy para "La Otra Banda"  
y hasta la vuelta, paisana, ¡sí!

C A P I T U L O VII

L A "FUGA"

Finalizando este estudio sobre la estructura del Tondero, y luego de haber tratado en artículos anteriores sobre la "glosa" y el "dulce" o "canto", llegamos a la parte tercera y final, llamada "fuga".

LA "FUGA" culmina el proceso de modulación musical que singulariza al Tondero: La "glosa" se ejecuta siempre en Menor y da el tono primitivo; el "dulce" o "canto" pasa a su tono Relativo Mayor y la "fuga" vuelve al Modo Menor inicial, pero en su más alegre carácter: su contagiosa alegría pone frenéticos a cantantes y bailarines.

La letrilla de la "fuga" guarda relación con el tema en trasteo, participando, proporcionalmente, de la "glosa" y del optimismo del "dulce". Las hay de cuatro u ocho versos. Ej.:

(Fuga)

Tú no llorarás  
por mí  
Lo que yo por tí  
mañana,  
Mañana, cuando  
me muera  
repicarán las  
campanas.

Tú no tienes quien  
te quiera  
sino una triste  
paisana,  
¡Que muriendo por  
la noche  
me entierren por la  
mañana, ay sí!...

Como en el caso de la "glosa", también hay "fugas" en versos li  
bres: Ej.:

(Fuga)

Mi amor se va  
de tu cama para dormir  
a ese sueño si acaso vas  
pégame un grito que se oiga.

Generalmente la "fuga" toma dieciseis compases y se remata con un "calderón" sobre la última sílaba o bien agregando al último verso un sostenido "¡ay sífff...!".

EL "HABLADO"

El "hablado" es una quarteta de versos octosílabos, que recita el cantor al terminar la "fuga" del Tondero. Inmediatamente reinicia el mismo Tondero desde su "glosa". Este recitado intermedio entre dos Tonderos no se da en la Marinera, aunque algunos sueltan su copla recitada antes de la "resbalosa". Al recitado de dicha quarteta -que por lo general es una antigua cumanana"- le llaman "hablado". Estos versos son de asunto festivo, y como ejemplo aquí va una de mi cosecha que ahora utilizan para tal fin.

(Hablado):

¡Mandé a mi chola por leña  
y el patrón la conquistó,  
suerte que la mandé a ella,  
menos mal que no fui yo!

Para que el nuevo aficionado pueda ubicar gráficamente la posición de la "fuga" con relación al "dulce" y a la "glosa", aquí te  
nemos la alegría completa de un viejo Tondero:

"ME TIENEN TUS OJOS, CHINA..."

(Glosa)

Me tienen tus ojos, china  
¡zamba, cómo nó!  
enfermo y sin esperanza  
como triste flor.  
Como flor que se marchita  
cuando le da el Sol  
me tienen tus ojos, china  
¡ay!  
¡zamba, cómo nó!  
Enfermo y sin esperanza  
¡ay!  
como triste flor...

(Dulce)

Morena, sí,  
andan diciendo.  
Morena, sí,  
andan diciendo:  
Que toda mujer soltera  
se desespera,  
se desespera.  
Que toda mujer soltera  
se desespera,  
se desespera,  
y le dice a su mamita:

(Fuga)

Mamacita, yo me muero  
durmiendo, sola, solita.  
Qué haré yo con mi jaulita  
cuando le falta el jilguero.  
Mamita, dame una piedra,  
mamita, tráeme un garrote  
pa matar un pericote  
que tengo en mi ratonera...

Algunos aficionados llaman "Marinera Norteña" a lo que se aparta poco o mucho de las reglas observadas en el Tondero. Considero injusto llamar así al Tondero mal confeccionado. Tales creaciones merecerán estudio cuando sus características estén más definidas y cuando estas composiciones formen apreciable número cuya afinidad permita al folclorista una clara agrupación. Bajo este concepto se están realizando en el Perú excelentes trabajos de cuyo producto ya se incorporaron a nuestro folklore ciertos tipos de "Marinera Sureña" y "Marinera Serrana".

Otros aficionados llaman "Marinera Norteña" a cierto estilo de Tondero de aire ligeramente lento, que se da por Piura y Trujillo con más frecuencia que en Lambayeque y Chiclayo. El aire lento o vivo es consecuencia de una larga serie de factores que determinan el temperamento regional -esta es una de las causas que hacen del FOLKLORE una ciencia estrechamente vinculada con la Etnología.

Conservando su característica modulación musical y no habiendo alteración en la estructura del Tondero, es inadmisibile la especificación; si tal se hiciera, ello no pasaría de mero nominalismo.

En conclusión, el Tondero no precisa de aquel segundo nombre pues, cuando en Lima la Marinera aún se llamaba "zamacueca" y, mucho antes, cuando se le llamaba "mozamala", ya en el Norte el Tondero era Tondero. Y conste que hablo de una época que se remonta a las últimas décadas del siglo XVIII.

oooooooooooooooooooo

S E G U N D A      P A R T E

C A P I T U L O    I

LA MARINERA

La marinera consta de las siguientes partes: "Primera de Jarana", "Segunda de Jarana" y "Tercera de Jarana"; "Resbalosa" y "Fuga". Esto es lo que se entiende por una marinera completa.

Se puede ejecutar en el Tono o Modo Mayor como en Menor, pero nunca se tocará o cantará la primera parte en Mayor y la Resbalosa o Fuga en Menor, ni viceversa.

Su compás es de 6x8, a un ritmo pausado en las tres primeras partes ya mencionadas, ligeramente más vivo en la resbalosa y más vivo aún en la fuga.

La "marinera" es diferente al Tondero (danza de la costa Norte del Perú) que se compone de glosa, canto y fuga. Aunque su compás también es de 6x8 alterna con el 3x4 en diálogo de voz y guitarra; su ritmo es más vivo desde que se inicia y, por último, el Tondero se ejecuta en el Tono Menor durante la primera estrofa llamada glosa, pasa a su relativo Mayor en el canto y vuelve al Tono Menor inicial en la "fuga", con un aire muy vivaz. Esta modulación es característica en todo Tondero.

Considerando tan marcada diferencia no hay por qué especificar, llamando a la marinera por "marinera limeña" y al Tondero por "marinera norteña".

La "PRIMERA DE JARANA".- Son cuatro versos octosílabos, preferibles los de terminación grave o llana, por convenir más a la melodía, la rima puede ser en tres formas: Copla -que es la más común-, Cuarteta y Redondilla. La Copla es la más fácil pues sólo riman aconsonantados los versos segundo y cuarto, siendo blancos primero y tercero.

"Mándame quitar la vida  
si es delito el adorarte,  
que yo no seré el primero  
que muera por ser tu amate".

En la Cuarteta riman aconsonantados los versos primero con tercero y segundo con cuarto:

"Lámara maravillosa,  
lucero de la mañana,  
préstame tu luz hermosa  
hasta que me toquen diana".

En la Redondilla riman primero con cuarto y segundo con tercero:

"Manuel Micho, por capricho,  
mechó la carne del macho.  
Ayer decía un borracho:  
"Mucho macho mecha Micho".

La "SEGUNDA DE JARANA".- Son los cuatro primeros versos de la combinación métrica llamada Seguidilla:

"Mira qué falta le hace  
su pierna al cojo  
al manquito su brazo  
y al tuero su ojo".

La "RESBALOSA".- No requiere un tipo especial de versos, pues -como el cante por "bulerías", de España- todos los metros se acomodan a ella. Ej.:

"No se qué quieren hacer  
los extranjeros en Lima  
que nos vienen a poner  
una cosa tan dañina;  
le llaman la Luz Eléctrica,  
competidora del gas,  
puede muy buena que sea  
pero causa enfermedad".

"Pobrecito gasfitero  
qué oficio aprenderá,  
a sastre o a zapatero  
o de hambre se morirá".

La "FUGA".- Antes de tratar la "fuga de marinera" quiero referirme a la obligatoria "llamada", que precede a todas y cada una de las fugas. La "llamada" por lo común la componen los dos primeros versos de la "primera de jarana". Ej.:

"Esta noche voy a ver  
quién se lleva la bandera..."

La "fuga" consta de cuatro u ocho versos de cuatro, cinco o seis o más sílabas. Ej.:

"Ella se me fué  
ella se me fué  
ella se me fué  
Loco de amor yo me quedé".

Otro ejemplo de letrilla para "fuga" es aquél que dice:

"Estoy cantando  
en una taberna,  
esta noche me emborracho,  
voy de verbena".

## COMO SE EJECUTA LA MARINERA

Inicia la marinera el bordón de la guitarra "llamando" al cajón que "contesta" redoblando en sus sonidos altos y bajos. Tras este corto diálogo entran a ritmo las palmas que baten los concurrentes y cantores y luego de doce o dieciseis compases (lo que se llama "parar la jarana") atacan los cantores que "ponen" la marinera.

"PRIMERA DE JARANA".- De los cuatro versos que consta se cantan primero y segundo repitiendo sólo el segundo; tercero y cuarto "amarrando" con el primero. "Amarrar" es pasar del último verso al primero.

"SEGUNDA DE JARANA".- Ligada y sin perder un compás se canta el primero y segundo verso de los cuatro que la componen -pudiendo repetirse ambos-, luego tercero y cuarto para "amarrar" con el primero y segundo versos.

"TERCERA DE JARANA".- Ligada también se canta el segundo verso de la "segunda de jarana" agregándole cualquier palabra bisílaba -de preferencia: "madre", "zamba", "china", etc.-, con el primer versos de los tres que la forman. Luego el segundo y tercero, finalizando con el "remate" compuesto por un heptasílabo-pentasílabo. La palabra bisílaba que se agrega al primer verso de la "segunda de jarana" sirve para convertirlo de pentasílabo a heptasílabo.

De tal suerte, las tres estrofas que conforman la letrilla de una marinera, se cantarían -"amarrando" los versos- en la siguiente forma:

"Soy el toro de Bujama  
de Bujama soy el toro  
de Bujama soy el toro,

levanto tierra en las astas  
y me la aviento en el lomo.  
Soy el toro de Bujama.

"Citó con los pies juntos  
pasó el torito  
y él dijo no me muevo  
de donde cito.

Citó con los pies juntos  
pasó el torito.

"Pasó el torito "madre"  
qué maravilla  
y le puse tres pares  
de banderillas.

"Ver **jun**tas me dá pena  
sangre y arena..."

"RESBALOSA".- Terminada de cantar la marinera se inicia el rasgueo sincopado de la "resbalosa". Tras ocho o doce compases de guitarra, cajón y palmas, atacan los cantantes. La letrilla de la resbalosa está dividida en dos y hasta en tres partes: "puesta", "con-

testación" y "contrapuesta". Los cantantes se reparten las estrofas cantando alternadamente y a quien por turno toca la última estrofa -o la "contestación" cuando es de dos partes-, remata la resbalosa repitiendo las últimas palabras del último verso y en cierto casos agregando un "ja ja". Ej.:

".....  
o de hambre  
o de hambre se morirá, ja ja..."

"FUGA".- Terminada de cantar la "resbalosa" y alegrando el ritmo se dejan ocho o doce compases de guitarra y cajón para entrar a la "fuga" precedida de la clásica "llamada". La "fuga" es un verdadero contrapunto en el que, aparte de los cantores que ejecutaron las marineras anteriores y la resbalosa -que es preludeo de la fuga-, pueden intervenir espontáneos de entre los concurrentes. En todo caso la voz de permiso es la "llamada", pero como ésta sea muy lenta y fraseada se corre el riesgo que otro cantor le arrebathe la fuga, lo que se llama "arranchar". Quien puso la primera fuga goza del privilegio de poderla repetir como estribillo a todos los demás cantores y ellos sí deberán cambiar versos y melodías. Pero, el verdadero contrapunto consiste en que los cantores varíen de "llamadas" y "fugas" hasta el final que puede producirse por falta de repertorio o agotamiento físico. En cualquier caso quien pone punto final remata suprimiendo a su "fuga" la palabra del último compás y reemplazándola, a partir de ahí, con un: "para gusto ya está bueno..." o sino: "llorando te diera el alma...", etc. Ej.:

".....  
Ella se me fue  
loco de amor yo me...  
¡llorando te diera el alma!"...

## C A P I T U L O    I I

### MARINERA DE TERMINO

Es creencia muy generalizada suponer que nuestra marinera sea difícil; difícil de crear, difícil de cantar y difícil de bailar. Todo se debe a que lo más caprichoso de ella ha sido tratado rara vez y muy superficialmente. Me refiero a los llamados "términos en la marinera". Ellos alteran totalmente -sin desmejorarla- su estructura básica, confundiendo a los aficionados en un maremagnum de: "trilalalá", "ayayay", "caramba", "preciosa", "morenita", "como no", "andar, andar", "zamba, zambita", "mira como le hace así", etc. Tales adjetivos, interjecciones y aún oraciones completas, varían tanto de una marinera a otra que hacen complicado y penoso el aprendizaje. Esto, en lo que concierne a componer y cantar marinera. En cuanto al baile, frecuentemente, dichos "términos" dilatan la marinera en su "Primera", "Segunda" y "tercera de Jarana"; estrofas éstas que en su parte cantable tienen, por lo general, una duración de 48 compases en total. Pues bien, los "términos" agregan a su estructura básica 16 y hasta 32 compases, dándose casos en marineras de cuatro

"términos" cuya duración alcanza los 80 compases.

Como las vueltas del baile van sincronizadas con la repetición -"amarre"- de los primeros versos de cada estrofa y con el cambio de estrofa en sí, un aprendiz que evoluciona muy seguro al bailar una marinera simple -"marinera derecha"-, cuya "primera de jarana" dura 24 compases, se desconcierta totalmente si ésta por los "términos" dura cuarenta compases.

Analícemos, entonces, y en vez de vanagloriarnos de poseer una marinera "difícil", hagamos con ella una clara exposición.

Aclaremos primero la especificación pues en verdad hay "marinera de términos" y "términos" en la marinera.

"MARINERA DE TERMINO"

Se le denomina así a la que en su "Primera", "Segunda" y "Tercera de Jarana" trata de un mismo asunto en su parte literaria, tema que puede ser extensivo a la resbalosa pero no obligado a la fuga. Ej.:

PRIMERA DE JARANA

Dicen que al Templo he robado	(4 compases)	}	24 comp.
¡mirar!... ¿Qué metira es ésa?	(4 "		
¡mirar!... ¿Qué mentira es ésa?	(4 "		
Si yo no entro a una Iglesia	(4 "		
desde que me bautizaron.	(4 "		
Dicen que al Templo he robado	(4 "		

SEGUNDA DE JARANA

In il nomine Pater	(2 compases)	}	12 comp.
ora pro nobis,	(2 "		
seculum seculorum	(2 "		
miserenobis.	(2 "		
In il nomine Pater	(2 "		
ora pro nobis.	(2 "		

TERCERA DE JARANA

Miserenobis "mater"	(2 "	}	12 comp.
dijo el curita	(2 "		
cantándose una misa	(2 "		
de mañanita.	(2 "		
Apuesto que si me muero	(2 "	}	12 comp.
me voy al cielo...	(2 "		

Total: 48 comp.

C A P I T U L O      I I I

"TERMINOS" EN LA MARINERA

Teniendo toda marinera un tipo definido de estructura, o sea: Una cuarteta para la "primera jarana"; una seguidilla repetida entre "segunda" y "tercera de jarana"; y un dístico de heptasílabo y pentasílabo para el remate final; aplicando melodía a dichas combinaciones métricas, en algunos casos sobra música y falta letra, naciendo así los llamados "términos": en verdad rellenos literarios a modo de tarareos, frases y hasta oraciones.

Entonces tenemos que el "término" es una consecuencia de la melodía aplicada a la letrilla y por ello no tiene gran importancia el que a veces tales palabras carezcan de sentido o no guarden relación alguna con el tema literario de la marinera.

Hay casos en que el "término" precede todos y cada uno de los versos de la marinera y, aunque esté formado por una oración completa, se consideran aquéllas como "marineras de un sólo término" porque el caprichoso agregado repite una misma melodía, convirtiéndose en estribillo. Ej.:

I

¡Balarezo, toma tu chupón!  
PALMERO, SUBE A LA PALMA  
¡Balarezo, toma tu chupón!  
Y DILE A LA PALMERITA (BIS)  
¡Balarezo, toma tu chupón!  
QUE SE ASOME A LA VENTANA  
¡Balarezo, toma tu chupón!  
QUE MI AMOR LA SOLICITA.  
¡Balarezo, toma tu chupón!  
PALMERO, SUBE A LA PALMA.

II

¡Balarezo, toma tu chupón!  
caramba SI ME AMAS TE AMO  
¡Balarezo, toma tu chupón!  
caramba A TODO ME HAGO.  
¡Balarezo, toma tu chupón!  
caramba SI ME AMAS TE AMO.

III

¡Balarezo, toma tu chupón!  
caramba QUE CUENTO ES ESTE  
¡Balarezo, toma tu chupón!  
caramba Y OTRO SE ACUESTE.  
¡Balarezo, toma tu chupón!  
LLORANDO TE DIERA EL ALMA...!

Como se puede advertir en el ejemplo citado, desde la segunda estrofa aparece un "caramba" reemplazando todos los versos heptasílabos y precediendo los pentasílabos. La razón es que la melodía de este tipo de marinera precisa de versos octosílabos después del "término"; así pues, la palabra agregada es necesaria no por su significado sino por su estructura silábica: trisílaba: "ca-ram-ba", "mo-re-na", "pre-cio-sa", etc. El octosílabo queda conformado de la siguiente forma:

"Ca-ram-ba TU-ME A-MAS-TE A-MO"

Por otra parte, hay variantes en este mismo tipo de marinera de un sólo "término". Ej.:

¡Golpe, golpe, guitarra y cajón!  
PALMERO SUBE A LA PALMA  
¡Golpe, golpe, guitarra y cajón!  
Y DILE A LA PALMERITA  
(.....)

Así como cambia el "término", puede también cambiar el tema de la letrilla y aún la melodía, pero siempre serán marineras de un sólo "término". Ej.:

¡Chicha, chicha de puro caney!  
MAMITA, MI SEÑORITA  
¡Chicha, chicha de puro caney!  
MI REGALADO CONSUELO  
(.....)

En la marinera llamada "De Dos Términos", los versos van intercalados con tales agregados. En el siguiente ejemplo, los "términos" son "¡por la noche!" y "¡por la mañana". Ej.:

I

Cuando yo te silbe, sales  
¡por la noche!  
como que te hago una seña.  
¡por la mañana!  
como que te hago una seña.  
¡por la mañana!  
Cuando vayas a traer leña  
¡por la noche!  
pasa por los olivares.  
¡por la mañana!  
cuando yo te silbe, sales.  
¡por la mañana!

II

A la cara te miro  
pa que me entiendas  
¡por la noche!  
Porque también los ojos  
sirven de lengua  
¡por la mañana!  
A la cara te miro  
pa que me entiendas  
¡por la noche!

LA MARINERA DE CUATRO

"Términos", cuyo ejemplo damos a continuación, alcanza los 96 compases de duración: 48 la primera estrofa, 24 la segunda y 24 la tercera. Sus "términos" son: "que le daba" / "¡Oh linda flor de Abril!" / "La más hermosa, sin igual" y "Zambita sí, zambita no, ja ja". Ej.;

I

CUANDO LA TORTOLA LLORA que le daba  
¡oh linda flor de abril,  
la más hermosa, sin igual,  
zambita sí, zambita no, jaja!

AUSENTE ESTA DE SU SUEÑO,  
¡oh linda flor de abril,  
la más hermosa, sin igual,  
zambita sí, zambita nó, ja ja!

AUSENTE ESTA DE SU SUEÑO.  
QUIERE DORMIR Y NO PUEDE que le daba  
¡oh linda flor de abril,  
la más hermosa, sin igual,  
zambita sí, zambita nó, ja ja!

PORQUE EL AMOR VENCE AL SUEÑO  
¡oh linda flor de abril,  
la más hermosa, sin igual,  
zambita sí, zambita nó ja ja!  
CUANDO LA TORTOLA LLORA

II

PALOMA, PALOMITA  
VUELVE A TU NIDO que te daba,  
¡Oh linda flor de Abril,  
la más hermosa, sin igual  
zambita sí, zambita nó, ja ja!  
ayayay VENITE CONMIGO.  
¡Oh linda flor de Abril,  
la más hermosa, sin igual,  
zambita sí, zambita nó, ja ja!  
ayayay, VUELVE A TU NIDO.

III

VUELVE A TU NIDO, china  
MIRA LO QUE HACES que le daba,  
¡Oh linda flor de Abril,  
la más hermosa, sin igual,  
zambita sí, zambita nó, ja ja!  
ayayay, HACE A DOS ASES.  
¡Oh linda flor de Abril.  
la más hermosa, sin igual,  
zambita sí, zambita nó, ja ja!  
LLORABA, TE DIERA EL ALMA...

CUANDO SE "QUIEBRA" LA JARANA

La marinera se canta con dos finalidades: para que bailen las prejas o en competencia de cantores. En el primer caso no existe contrapunto pues todo el esfuerzo se concentra en que los bailarines gocen de un ritmo uniforme y elegante en una ejecución alegremente matizada. Para ello se olvida la rivalidad entre cantantes y se elige marineras de uno o dos término, llamada también "marineras derechas".

En el segundo caso -cuando no hay bailarines- los caprichos e improvisaciones literarias y melódicas se dan en grado sumo.

Pero cuando en pleno contrapunto un cantor incurre en falta, se considera que ha "quebrado" la marinera e inmediatamente se le interrumpe cantándole el remate o final: "llorando te diera el alma"... luego inicia otro cantor la marinera que aquél trataba de entonar, u otra diferente.

C A P I T U L O IV

POR QUE SE "QUIEBRA" LA MARINERA

Una marinera se "quebra" por las siguientes infracciones:

1.- Cuando el que contesta la segunda estrofa omite alguno de los "términos" que obliga la "primera jarana";

2.- Cuando al cantar la primera estrofa, en vez de repetir el segundo verso de la cuarteta, se pasa nuevamente al primero;

3.- Cuando en la "contestación" -o "segunda de jarana"- se va ría la melodía que obliga la "puesta" -o "primera de jarana"-;

4.- Cuando en la tercera estrofa -o "tercera de jarana"- se va ría la melodía que obliga la "contestación"- o "segunda de jarana";

5.- Cuando en la tercera estrofa -o "tercera de jarana"- se omite alguno de los "términos" fijados ya en la "primera" y "segunda de jarana";

6.- Cuando el cantor o cantores deja uno o más compases de silencio entre la primera o segunda o entre la segunda y la tercera estrofas;

7.- Cuando siendo la marinera en Tono Mayor, se canta la Resbalosa o la Fuga en Tono Menor;

8.- Cuando siendo la marinera en Tono Menor, se canta la Resbalosa o la Fuga en Tono Mayor;

9.- Cuando se inicia la "segunda de jarana" con los versos de la "tercera", versos éstos que se distinguen por tener una palabra bisílaba complementaria como: "madre", "zamba", "china", etc. a continuación del primer pentasílabo;

10.- Cuando siendo la jarana en Tono Menor y ya en plena Fuga se insertara una Fuga en Tono Mayor;

11.- Cuando cantando las Fugas en Tono Mayor se insertara una en Tono Menor;

12.- Cuando al poner una Fuga se omitiera la "llamada" que la precede obligatoriamente;

13.- Cuando entre Fuga y "llamada" se dejara uno o más compases de silencio;

14.- Cuando entre "llamada" y Fuga se dejara dos o más compases de silencio;

15.- Cuando en pleno contrapunto de Fugas algún cantor insertara una Resbalosa.

No hay mayor riesgo en "quebrar" la jarana durante la Resbalosa pues no es obligatorio que el contendor la conteste. El primero que la "pone" puede cantar las dos o tres partes que su Resbalosa abarque al no obtener respuesta.

Hay casos en que quien puso la Resbalosa completa repita la primera parte dando oportunidad al contendor para que conteste, si es que ha memorizado la primera versión.

También se dan casos en que tras una Resbalosa completa no contestada, el contendor, en vez de pasar a la Fuga, inicie otra Resbalosa que, de no obtener contestación, entonará él sólo, con lo que se puede considerar empatado este pasaje de la competencia.

Todas estas modalidades de cantar Resbalosa dilatan innecesariamente la jarana porque, considerando que la Resbalosa es sólo una transición o puente entre la marinera y la fuga, lo importante es pasar a esta última y continuar el desafío iniciado con la marinera.

Todos los riesgos enumerados en lo que respecta a "quebrar" la jarana en la fuga se pueden evitar si, cuando se agota el repertorio o están fatigadas las voces, se pone fin a la contienda rematando la última fuga consabida frase: "¡Para gusto ya 'stá güeno...!" poniendo así digno broche de oro a la competencia de fugas alternadas e ininterrumpidas.

Téngase muy presente que hay un tipo de marinera cuyo capri-  
cho es esencialmente melódico. Dichas marineras tienen en su línea  
melódica quiebros y requiebros similares al "cante jondo" de Espa-  
ña, su explicación gráfica precisa de una partitura y se le denomi-  
na "Marinera Quebrada".

### PRIMERA DE JARANA

#### I

-Anoche jugué y perdí  
y esta mañana a las siete,  
y esta mañana a las siete.

Para jugar y perder  
tate en tu vaina, machete.  
Anoche jugué y perdí.

### SEGUNDA DE JARANA

#### II

A la mar marinero  
y al agua patos,  
que se quema el castillo  
del rey de bastos.  
A la mar marinero  
y al agua patos.

### TERCERA DE JARANA

#### III

Al agua patos, sí,  
jardín florido;  
ya remedio no tiene  
lo sucedido.

### REMATE

Lloré, lloré' mi suerte  
hasta la muerte...

### -RESBALOSA-

#### I

El "sí", me dirán que sí,  
será la felicidad.  
El que navega, Mercedes,  
¡ay, Mercedes, vente a gozar  
ja ja!...

II

Tengo plata, también tengo cobre,  
tengo metal y muchísimo oro.  
En todito yo soy abundante,  
sólo en el quereré soy pobre.

Tengo plata, también tengo cobre,  
tengo metal y muchísimo oro,  
En todito yo soy abundante,  
sólo en el quereré...  
¡sólo en el quiere soy pobre!...

-FUGA-

¡Para todos amanece  
el día, claro y sereno, sí!...

Estoy cantando  
en una taberna:  
esta noche me emborracho,  
voy de verbena.  
E stoy cantando  
en una taberna:  
esta noche me emborracho  
voy de verbena...

¡Pobre soy porque no tengo  
la dicha del poderoso, sí!...

Cotorrita del alma  
le decía el lorito,  
si me das un besito  
yo me muero de amor.  
Delgadito me pongo  
si tu amor no me das,  
si me das un besito  
ya lo verás, ya lo verás.

¡Esta noche vamo'a ver  
quién se lleva la bandera, si!

Cuchuchu,  
cara de perro;  
frejoles he estao arando  
desde a yer,  
¡borrico te vas a comer!  
Cuchuchu,  
cara de perro;  
frejoles he estao arando  
desde ayer,  
¡borrico te va a comer!...

¡Infeliz condenación  
la que mi suerte me ha dado!...

Al pasar por el puente  
me dijo el barquero:  
las niñas bonitas  
no pagan dinero.  
Al pasar por el puente  
me dijo el barquero:  
que lloré, lloré...  
¡que lloré lloraba zamba...

## C A P I T U L O V

### ASI SE BAILA LA MARINERA

He aquí algunas de las reglas "clásicas" para bailar la marinera, nuestro criollísimo baile.

Luego de doce o dieciseis compases -6/8- de guitarra con ritmo de cajón y palmas y con los bailarines cuadrados frente a frente, se inicia el baile cuando comienza el canto; en este caso "Palmero sube a la Palma, etc." haciendo el paseo; breve reverencia y continúan su corto y opuesto camino; por quedar de espaldas, amagan hacia la izquierda para describir "media vuelta" a la derecha y retornar a sus primitivas ubicaciones, repitiendo aquí la media vuelta y en "careo"; entrando plenamente al baile y en graciosos desplazamiento laterales durante el desarrollo de la Primera de Jarana.

Cuando el cantante comienza a repetir el primer verso, la pareja inicia una "vuelta opcional completa" girando en su propio terreno para luego proceder al cambio. Así, en la Segunda de Jarana se intercambian los terrenos, como en el caso anterior, luego de todo "cambio" amaga hacia la izquierda y dan "media vuelta" a la derecha; esta vuelta coincide con la intervención de otro cantor que inicia la Segunda de Jarana. Con estos versos, los bailarines dan otra vuelta en sus respectivos terrenos procediendo al último cambio. Para quedar en "careo" giran como las veces anteriores al mismo tiempo que el cantor entona la Tercera de Jarana; continúa el baile en careo y el remate final que dice "...te diera el alma..." coincide con la última "vuelta completa" que da la pareja en sus mismos terrenos, que vienen a ser los que ocupaban al iniciar el baile.

Es importante saber que, en el "cambio" los bailarines se dan "pase" por el lado del brazo izquierdo, pero dándose ligeramente el pecho con un garboso giro.

Técnicamente toda marinera se ciñe estrictamente a una bien definida métrica. Se ha escogido como ejemplo ilustrativo una de las más conocidas, y la repetición de versos que en ella se advierte son los que la regla obliga.

## A P E N D I C E

### SU MAJESTAD "EL CAJON"

Al igual que en Cuba donde, por lo que leemos de Ortiz, parece que el "cajon" tiene auge a comienzos de este siglo -y cuando más desde fines del pasado-, opino que entre nosotros la utilización del "cajón" como "instrumento" folklórico escasamente data de un siglo atrás.

Los octogenarios morenos de Chancay contaban que antaño, para dar ritmo a la "zamacueca" utilizaban dos botijas de barro desfondadas, cubierta la boca con un cuero de panza de burro a manera de parche. La botija de mayor tamaño era nombrada "llamador" y llevaba el ritmo de base. La más pequeña se llamaba "repicador" y florea sobre el ritmo de la primera. Para dar temple de afinación se hacía una pequeña fogata con boñiga o corontas de maiz; el fuego se aplicaba por el cono desfondado de la botija, mientras el tocador iba pulsando el parche hasta conseguir la afinación deseada: grave para el "llamador" y aguda para el "repicador". Estos tambores de cerámica se percutían directamente con las manos sobre el parche.

Otro instrumento rítmico usado entre nosotros antes que el cajón fue el ya desaparecido "tamborete", consistente en una simple hoja de madera cepillada de unos 25 por 35 centímetros, colocada sobre cuatro patas, como una mesita. Otro tipo de "tamborete" era aquél que en vez de la tabla o tablero llevaba una caja de resonancia sobre la que se clavaban tapas de botella -"chapas"-, las mismas que eran cubiertas por finas varillas de madera. Sobre ellas repicaban los dedos ágiles del tocador. El tamborete dió ritmo de fondo a nuestra zamacueca.

Nuestra "zamacueca" fue llevada a Chile en 1824 por los negros del Batallón N° 4 -según nos dice Don Fernando Romero-, dando origen a la "cueca" chilena. Pero parece que también fué con ella nuestro tamborete pues en Chile hasta ahora es instrumento de percusión para acompañar la cueca una copia fiel de nuestra mesita "enchapada" que los chilenos llaman "tormento". La descripción del "tormento" se ajusta en todo a la del tamborete.

### APARICION DEL CAJON

Los cronistas que, hasta mediados del siglo XIX vieran bailar a los "bozales" en festividades religiosas -Corpus- o en sus mismas cofradías limeñas, sólo mencionan como único tipo de orquesta el ritmo de tambores membranófonos abiertos. (El cajón para el "festejo" es cosa relativamente nueva. En cuanto a su coreografía, todas las versiones actuales son creaciones arbitrarias, paridas en las llamadas "academias folklóricas").

Pancho Fierro (1803-1879), que en sus famosas y descriptivas acuarelas también nos dejara algunas versiones de la "zamacueca", no pinta el "cajón" ni al "cajonero". De haber existido no hubiese soslayado su agudo pincel tan importante detalle.

El gran pintor piurano, Ignacio Merino, pinta dos versiones "zamacueca" o "baúles de la tierra": "La Jarana" y "Una Jarana en Amancaes". Tales obras datan de la década 1840-50 (apogeo de la zamacueca) pero en ninguna se advierte el clásico paralelepípedo. Sí figura, junto al mestizo guitarrista, un negro percutiendo una enorme botija colocada entre sus piernas; con la mano derecha bate sobre la boca del recipiente mientras su izquierda golpea el vientre.

A comienzos de este siglo ya figura el "cajón" en la "marinera" pero Montes y Manrique no llevan cajón ni "cajonero" a sus grabaciones fonográficas en los Estados Unidos. Quizá no se le da ba aún la debida importancia pero buena falta que les hizo.

Con el "canto del cisne" de la Pampa de Amancaes, durante la "leguista" década de los años veinte, con Sáenz, "Canario", Ballesteros, Bartola, los Ascues, Márquez, Covarrubias, Villalobos, Acevedo, Sancho-Dávila y Cobián, los "cajones" de Monserrate, Arciniega, Ramírez, "Magallanes", Mendoza y Goyeneche, alcanzan renombre y categoría instrumental. Ya no se trata de la improvisada gaveta ni del rotulado envase comercial. Ahora y hasta ahora es todo un prefabricado instrumento.

Pese a las caprichosas confecciones reinantes, creemos que las dimensiones del "cajón ideal" debieran ser, aproximadamente, las siguientes: Un paralelepípedo de 0.50 x 0.30 centímetros de frente por 0.25 de fondo. La madera de los cuatro costados deberá tener un espesor de 1/2 pulgada cepillada, siendo el frente o cara -donde percuten las manos- un fino "triplay" de tres láminas que hagan cuatro milímetros de espesor en total. La placa interior opuesta a la cara deberá tener un espesor de 3/8 de pulgada, cepillado. Dicha cara interna o "espalda" del cajón, lleva al centro u na abertura para salida del sonido. Si esta abertura es circular tendrá un diámetro de 0.11 centímetros; si es triangular, 0.15 cen tímicos por lado. La ensambladura de las seis láminas de madera que forman el cajón se practica con clavos, siendo el acabado una mano de charol en color natural.

Actualmente son los mismos fabricantes de guitarras quienes construyen los mejores "cajones" pero, al igual que el encordado instrumento, empleando la misma técnica y materiales, salen cajones "sonoros" y "sordos". Cuestión de suerte.

Cada "cajonero" o "cajoneador" tiene su modo sui generis de acomodarse sobre o trás el cajón. Unos -los antiguos y, sobre todo, los pocos jaranistas que a un tiempo cantan y cajonean-, sentados en una silla aprisionan el cajón entre las rodillas, asentándolo en el suelo pero inclinando hacia afuera la parte inferior, que dando en un plano perpendicular y con la cara paralela a las palmas de las manos. La izquierda saca los tonos altos sobre el extremo superior izquierdo del cajón mientras la mano derecha golpea de plano y al centro, sacando tonos graves. Combinando golpes, a veces ambas manos percuten arriba o al centro de la caja.

Una variante de esta posición es eliminando la silla y sentándose directamente sobre el vertical cajón asentado a plomo sobre el suelo. Otra, colocando el cajón en posición horizontal y sobre el suelo, el tocador deberá sentarse sobre el instrumento con la pierna izquierda a la cabeza de la caja y la derecha delante del

frente. Luego, la mano izquierda juega por entre las abiertas piernas mientras la otra mano pasa bajo la pierna derecha, ésta casi oculta las manos del cajonero.

X X X

Estamos, pues, asistiendo al reinado de un instrumento de origen humilde, tan humilde que hasta hace unas décadas -y a casi un siglo de su incorporación folklórica- ni siquiera merecía el título de instrumento musical. Hoy, Su Majestad "El Cajón" es el Rey de la jarana, altar de la marinera, sabor del tondero, cintura del festejo y quimba del valsecito criollo bien "picao"...

Pero su reinado quizás sea más cuantitativo que cualitativo. Aplicado desde hace unos diez años a dar ritmo de fondo a un vals criollo, resulta casi infaltable -al lado de las redivivas castañuelas- en las grabaciones -en las grabaciones fonomecánicas de este género. Súmese a ello la proliferación de restaurantes criollos con "show" de jarana y orquesta criolla, donde el cajón martillea por igual valsos, polkas; festejos, tonderos, alcatraces y marineras y llegaremos a la convicción de que, a la jerarquía del instrumento en su confección artesanal y a la profusión de nuevos instrumentistas (cajoneros o cajoneadores) asoman, peligrosamente, la saturación, el abuso y el "snobismo"...

Ya se ha hecho mención de los amos de la "guardia vieja": desde el "Mono" Aristides, hasta Monserraté, pasando por el "gancho" Arciniega, entre los profesionales y, desde Aramburú hasta Don Pancho Graña, entre los aficionados.

En cuanto a la confección artesanal del actual cajón los hay de muy variados estilos y dimensiones: achatados y con asa, tipo maletín; grandes y toscos como ataúd de pueblo; pequeños como alcancía de santo; barnizados, charolados, pintados en blanco, verde, negro o rojo y blanco como la bandera peruana; con el monograma del Centro Musical o las iniciales de su dueño; claveteados con tachuelas doradas; en fin, no hay dos cajones iguales, aunque en la novísima hornada no hay dos cajoneros que toquen diferente.

#### EL CAJON EN AMERICA

Contrariando la presunción de algunos aficionados, empecemos por declarar que el cajón como instrumento no es o no ha sido exclusividad de nuestra costa peruana ni de nuestro Perú mestizo de inga y mandinga. Don Fernando Romero -ese casi solitario investigador de la influencia negra en nuestra Patria- nos dice: "Nuestro cajón tiene en Cuba un hermano gemelo que es percutido con las manos o con pequeñas baquetas de madera y en los Estados Unidos otro que tocan con huesos o baquetas, según Krahbíel. Esa primera forma de sacar el ruido ha desaparecido de entre nosotros, pero fué bastante usada". ("Afroamérica", Vol. 1, P.51. Mex. 1945).

Pero ha sido don Fernando Ortiz, etnólogo cubano, quien realizara el estudio más completo sobre el cajón.

Don Fernando, usando ese vocablo de su creación "transculturación", hoy tan socorrido, nos habla de "Una transculturación que da rango de instrumento de música a un pequeño y modesto envase de madera, de los que utiliza el comercio para transporte manual y conservación de ciertas mercaderías".

Ortiz consolida la categoría instrumental del cajón catalogándolo como TAMBOR XILOFONICO. Ello, contra la opinión de algunos musicólogos que lo discriminaban pese a ser -y quizá por ello mismo- entre la gente pobre y presidiarios de Cuba "el más socorrido y generalizado sucedáneo del tambor".

Luego Don Fernando nos habla de la "rumba de cajón", el "baile de cajón" y de la "timba" o baile de "cajón pelao". Describe un conjunto de percusión compuesto por tres cajones: uno grande, llamado "caja" y que se toca sentado sobre él y percutiéndolo con una mano sobre el frente y otra al costado. Otro mediano, llamado "cajón segundo", que se bate sobre las dos cabezas de derecha e izquierda, también con el músico sentado sobre él. Y, finalmente, uno pequeño o "cajón tercero", que el músico, sentado en silla, coloca sobre sus rodillas y percute en la cabeza con la mano derecha, alternando con golpes en el frente con la izquierda. Este trío de cajones suplió en ciertos casos a los tres sagrados tambores "batá" de la liturgia "lucumi". Los tambores "batá" son bimenbranófonos y ambiperkusivos porque son percutidos con sendas manos en ambos parches. Su forma es clepsídrica y sus nombres son: "Okónkolo" u omelé, el más pequeño; "Itótele", el mediano e "Iyá", el de mayor tamaño, que es "la madre". El tambor "Iyá" es tañido por el jefe del trío cuyo título es "olubatá akpuataki" ("tamborero principal).

El "cajón", agrega don Fernando Ortiz, está doquiera haya música de negros en proximidad de blancos, en trance de ocultación o de traspaso y mestizaje de bailes y carnes. "El cajón, el despreciable cajón, arrojado por el blanco y acariciado por el negro, ha sido un encubridor de la música africana. El primer instrumento mulato".

¡Sorprendente! Pareciera que el cubano profesor se refiriera al "cajón peruano". Si hasta nos viene a la mente esta popular copla norteña:

Dale golpe a ese cajón,  
que se acabe de quebrar  
que en la casa del patrón  
cajones no han de faltá...

#### AL PIE DEL ARPA Y CAJEANDO

El tambor para el negro africano es uno de los medios de comunicación con sus dioses. Donde el negro conservó el tambor, ya en Brasil, Haití o Cuba, preservó su religión ancestral. Donde se lo arrancó el esclavismo, donde lo perdió por el mestizaje de "carnes y bailes", o donde le fué imposible conseguir los elementos (troncos para ahuecar, tablas para duelas, cuero para parches), indispensables para su fabricación, nació el sucedáneo. Se perdió la "lengua" natal, la función ritual de la coreografía, la fonética percusiva del "toque", pero, quedó el ritmo. Ritmo afro-peruano, en nuestro caso y para ello sólo bastan unas gotas de sangre negra, el res

to lo hace el atavismo.

Hace ya dos siglos, en Lima y en nuestra Costa, se recurrió a las "botijas" de cerámica ("llamador" y "repicador") para ritmar zamacueca y tondero. A la mesita llamada "tamborete", al parecer originada en el africano kuá-kuá, especie de banco o taburete cuadrado que los negros "mpongié" (Congo Brazzaville) tañen con dos palos y de donde don Fernando Romero supone se derive el nombre de nuestra "zamacueca", o sea, "zamba-kuakuá", de samba (baile) y kuakuá. De esa lejana época data también la costumbre de dar ritmo al tondero y zamacueca repiqueteando sobre la caja de resonancia del arpa, instrumento éste --a la par que la vihuela-- muy común en la orquesta de los "bailes de tierra". De ahí el dicho popular:

Al pié del arpa y cajeando.

que servía también como refrán para indicar tareas múltiples orecargadas.

En Chile, aún se estila ritmar la cueca repicando al pie del arpa, pero hace mucho que arpa, arpista y repicador desaparecieron de nuestra costa.

No se crea, sin embargo, que nuestro cajón deviene del tamborileo al pie del arpa. Si bien anotamos líneas arriba que el tambor es el medio de comunicación entre el africano y sus dioses, en África hay también tambores xilofónicos o de madera. Ocurre que entre los congos es sacromágico el toque de "palos"; de allí la afro-cubano "Regla de Palo" en sus cabildos congos. En el Congo existe un tambor de tronco ahuecado que se coloca horizontalmente sobre una base y se tañe con dos palos. Su nombre es katá. No obstante, Vissea, en su Dictionnaire Fiot, nos dice que en el lenguaje fiote, o del Congo, "katá" es nombre que se dá a una "caja" de las que sirven para envase de objetos, de alcancías o equipaje. "Ese vocablo aplicado a un tambor, tanto querría decir en el Congo como caja o tambor". Este significado bien pudo provenir de los congoleños, cuando --ya sojuzgados por los colonialistas-- aprendieran en su tierra a usar tales envases de los blancos como instrumentos de música como ocurriera más tardé en Haití, Cuba y Perú.

\* \* \*

Allá por 1945 --quizá coincidiendo con el neonacionalismo que en los países "subdesarrollados" despertara el fin de la Segunda Guerra Mundial-- resurge en Lima nuestra marinera. Tres años antes comenzaron a llegar los primeros discos de música peruana, prensados en Chile y Argentina. Poco después se implantaría en el país la industria del disco fonográfico.

## MONSERRATE Y ARCINIEGA

Por esos años, los mejores "cajoneadores" eran don Francisco Monserrate: alto, espigado y muy elegante negro a quien sus íntimos motejaban "Máquina"; y don Víctor Arciniega, más conocido por el "Gancho" (de la germania o replana "ganchurime", que quiere decir "amigo"). Monserrate era nacido en Chíncha y su apelativo quizá provino de antigua labor ferroviaria. Arciniega es -porque aún vive- limeño de pura cepa y "cantujador de replana". Pese a la natural rivalidad, ambos fueron muy amigos.

Don Francisco Monserrate fue, para muchos de los entendidos del "cajón", superior al "Gancho". Era larguísima su gama de sonidos e infinita su combinación de golpes. Seguro en el ritmo y sobrio en el floreo cuando se trataba de tocar "derecho"; su síncope y contragolpe podían sacar de ritmo al mejor cantante o al más cuajado guitarrista si éstos no se anduvieran con cuidado. Por supuesto que profesionalmente don Francisco se cuidaba que ello no sucediera; les tocaba "derecho" como llevándolos de la mano. Sus "faenas" las reservaba para después del "show" en la "boite" de lujo, donde trabajaba acompañando a Yolanda Vigil "La Peruana" o para después de la audición radial como "cajoneero" de "Los Morochucos". Luego de ello y cogiendo por la "boca" de resonancia su blanquirojo instrumento, se encaminaba a Abajo del Puente, Barrios Altos o Breña, para jaranear entre los suyos, con Los Ascues, Cirio, los Vásquez, "Canario" o Alejandro Reyes... ¡Ahí había que escuchar su toque!...

Como Francisco Monserrate  
no ha habido negro ni habrá:  
Bajo su piel de chocolate  
un ritmo atávico late:  
tucutum-pá, cum-pá-pá.

Palma y cajón para Bartola,  
Manuel Quintana cantará,  
quizá la copla sea española  
pero el cajón nos habla de Angola:  
tucutum-pá, tucutum-pá.  
Baila Bartola Sancho-Dávila,  
ya tiene el diablo puesto atrás.  
Mi gente suda y huele a zábila  
con este ritmo, ancestro de Africa:  
tucutum-pá, tucutum-pá.

## CAJON vs. TUMBA

Al finalizar la década del cuarenta, se hallaba en Lima una Sonora cubana dirigida por Benny Bustillos. El "bongoncero", llamado Guillermo Regueira, nacido en la Guinea Portuguesa (Africa), criado en Cuba y apodado "El Niño", intimó con don Pancho Monserrate y, a poco, hicieron un singular pacto: "El Niño" enseñaría a Monserrate a tocar "tumba" y "bongó", mientras éste enseñaría al "Niño" los secretos de nuestro jaranero cajón. Trabajaron mucho durante algunos años en estas recíprocas lecciones pero al fin parece que la cosa no prosperó. Don Pancho Monserrate falleció en 1957.

"El Niño" se radicó definitivamente entre nosotros e hizo familia; Fué un criollazo que "las sabía todas"; no tenía rival en los cuecos pero que yo sepa no se le arrimaba al cajón... O sea que a lo mejor no se las sabía todas. "El Niño" falleció hace cerca de un año, en un accidente.

#### CAJONEROS CANTORES

El "Gancho" Arciniega pertenece al Conjunto Tradicional "Ricardo Palma" y es el único cajonero de la vieja guardia que aún vive.

No es común que los cajoneros canten jarana aunque es obvio que deban conocerla al derecho y al revés. Pero cuando se da el caso de un cajonero que cante, ya no puede hacerlo si al mismo tiempo no repica el cajón que aprisiona entre las piernas. Tal fue el caso del desaparecido Goyeneche -a quien sus amigos apodaban "Chancaca"-; bravísimo cantando Marinera de "desafío". Temible cuando lo dejaban cantar acompañándose en el cajón.

#### BLANCOS LIMEÑOS Y EL CAJON

A la par con los morenos cajoneadores, entre los llamados "blancos limeños" -gente de sociedad aficionada a la tradición- destacó la figura del Doctor Francisco Graña "Don Pancho" como se le llamaba cariñosamente, felicitado muchas veces por el propio Monserrate. Del doctor José Durand Flores, diremos que era rapidísimo de manos pero su misma pasión por el cajón más su temperamento nervioso lo hacían "correlón" y "descuadrado", pero, valga la sinceridad de su entusiasmo. Como dato anecdótico agregaremos que a poco de morir Monserrate cayó en manos del Dr. Durand su original instrumento, original porque no era un paralelepípedo perfecto pues la cara posterior tenía un lado curvo, hasta unirse con la otra cara, además de estar pintado en rojo y blanco como la bandera peruana. Tal reliquia aún existe pero totalmente apolillada; el famoso cajón de Monserrate, animador de mil y una jaranas de las "de a verdad" ya no habla más. Ponerle un dedo encima será sacrilego...

Quizás algún día contemos con un Instituto de Etnología y Folklore donde hallen reposo a su fatiga las castañuelas de Pedrito Torres, el pañuelo de Bartola, la guitarra del "canario", ¡... y el blanquirojo cajón de don Pancho Monserrate!

oooooooooooooooooooooooo